

О. В. Ловцова
Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург

Тенденции развития британского «театра жестокости»: Э. Бонд, С. Кейн, М. Равенхилл¹

Французский режиссер и теоретик театра Антонен Арто (Artaud, Antonin 1896–1948), разработавший программу «театра жестокости» в 1930-е гг., понимал жестокость исключительно как театральную категорию, как «безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств» [Арто, с. 100], направленных на достижение актером и зрителем катарсиса нового рода, ранее не переживаемого в театре. Разрабатывая свою теоретическую платформу, режиссер не имел в виду ни насилия, ни кровопролития, ни бытовой жестокости. Репрезентация эстетики и поэтики «театра жестокости» на британской сцене и в британской драме отлична от концепции «театра жестокости», сформулированной А. Арто, и на протяжении второй половины XX — начала XXI в. она претерпевала определенные трансформации. Вторая половина XX в. — один из самых плодотворных и захватывающих периодов в истории британской драмы, поскольку в это время появилось множество экспериментальных по своей форме, содержанию и «атмосфере» пьес. В этот период (60–70-е гг. XX в.) у британских драматургов активизируется интерес к поэтике и эстетике «театра жестокости».

Эдвард Бонд (Bond, Edward 1934) трактует жестокость буквально — как грубость и агрессию. В эссе «Комментарий автора: «О насилии»» драматург отмечает, что «причина и решение проблемы человеческого насилия заключается не в наших инстинктах, а в наших социальных отношениях. Жестокость не является инстинктом, который мы должны все время подавлять как

¹ Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 17-34-00032.

угрожающий цивилизованным социальным отношениям; мы жестоки, потому что не способны на цивилизованные отношения» [Bond, p. 12].

Знаковой британской «жестокой» пьесой стала драма Э. Бонда «Спасенные» (“Saved”, 1965). Герои пьесы — группировка юных бандитов, на протяжении всего действия демонстрирующих неспособность к «цивилизованным отношениям». Агрессивное отношение главных героев к собственному ребенку, равнодушие к его эмоциональному состоянию, отрицание его способности ощущать физическую боль можно интерпретировать как «зеркало» социального «незамечания» маргинальных групп представителями более благополучных слоев британского общества, как символ равнодушия взрослого мира к миру детства. Забывание младенца камнями, совершенное в тишине, и его молчание трактуется разными исследователями и как «повод для насилия над ним» [Buchler, p. 6], и как символическое воплощением глухоты общества. Кроме того, это убийство осмысляется и как вариация на тему Эдипова комплекса (среди убийц младенца присутствовал отец), и как спасение от жизни, где царит жестокость: «ребенок спасен. Он спасен от невыносимого существования» [Costa].

В конце 1990-х гг. в литературном и театральном пространстве Англии отмечается всплеск интереса к жестокости как проблеме общества, стоящего на пороге нового тысячелетия. Протестная реакция молодых драматургов на социальное неравенство, неустроенность нового поколения, повышение уровня политической и социальной агрессии выразилась в шокирующих театральных формах. Творчество молодых авторов рубежа веков, создававших новый британский «театр жестокости», получило особое обозначение — «In-Yer-Face Theatre» (театр «вам-в-лицо») — в программной книге «In-Yer-Face Theatre: Британская драма сегодня» (2000) А. Сиерца: «в широком смысле “вам-в-лицо” — это любая драма, которая берет аудиторию за загривок и трясет ее до тех пор, пока она не воспримет послыл. <...> Часто такая драма использует тактику шока или поражает. <...> Она обращается к более примитивным чувствам, ломает табу, упоминает запрещенное, создавая этим дискомфорт. Самое главное, она говорит нам больше о том, кто мы есть на самом деле» [Sierz, p. 4].

Пьеса Сары Кейн (Kane, Sarah 1971–1999) «Взорванные» (“Blasted”, 1995), премьера постановки которой, в соответствии с названием, произвела взрывной эффект в театральных кругах, стала продолжением традиции актуализировать политическую тему и проблему жестокости через образ ребенка, заложенной во “Взорванных” испытывают зрительские нервы не просто перечисляя, но показывая едва ли не все известные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству; теперь уже “Спасенные” вспоминаются почти как “конвенциональная комедия» [Доценко, с. 337].

С. Кейн работала над пьесой, находясь под впечатлением от межэтнического конфликта на территории Боснии и Герцеговины, однако конфликт пьесы разворачивается между девушкой и мужчиной, находящимися в комнате фешенебельного отеля в Лидсе, где никому вроде бы не могут угрожать никакие военные разрушения. Сама же драматург в одном из своих интервью признавалась, что ставила перед собой задачу выявить взаимосвязь между крупными политическими столкновениями и частными проявлениями жестокости в межличностных отношениях. С самых первых сцен пьесы регулярно упоминается наличие у главного героя пистолета, выстрел из которого ожидается в качестве кульминации, однако он так и не звучит, при этом коммуникация между журналистом Яном и его спутницей Кейт, представляющая собой вербальную грубость, постепенно заканчивается сценой изнасилования девушки.

Однако данный эпизод в пьесе становится не финальным проявлением жестокости, а лишь первым актом в череде уже неконтролируемых героями физических надругательств друг над другом, а «грань между частным и глобальным насилием затемняется» [Klupková, p. 32] полностью, когда после внезапно звучащего взрыва, разрушившего отель, в гостиничной комнате оказывается окровавленный солдат, насилующий Яна и ослепляющий его, а затем посреди руин появляется Кейт, держащая на руках младенца.

Внезапная гибель ребенка, которого Кейт тщетно пыталась уберечь посреди военных разрушений, призвана усилить предчувствие бытийного холода и «обратить читателей к самому сердцу коллективного ужаса» [Satkunananthan, p. 18]. Финальная

сцена, в которой Ян совершает акт каннибализма, поедая мертвого ребенка и нарушая тем самым одно из самых древних и самых сильных табу, на котором держатся общечеловеческие связи, становится предельной точкой трансформации вербальной агрессии в самые монструозные формы физической жестокости, влекущей за собой «онтологические разрушения реальности» [Там же]:

«*Ian. Stay. Nowhere to go, where are you going to go? Bloody dangerous on you own, look at me. Safer here with me*» [Kane, p. 53].

Гротескное, натуралистичное изображение уничтожения мертвого ребенка не только производит шокирующее впечатление, но и, как верно замечают М. Липовецкий и Б. Боймерс в книге «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» (2012), «овнешняет иррациональный ужас, живущий в казалось бы благополучных героях, а также воплощает протест драматурга против классического драматического дискурса» [Липовецкий, Боймерс, с. 17].

Вместе с тем С. Кейн, театрализуя в пьесе «Взорванные» жестокость, опирается на драматургический опыт своих предшественников и вступает с ними в творческий диалог: речь идет о пьесах У. Шекспира, С. Беккета и, в особенности, Э. Бонда. С. Кейн была поражена сценой убийства ребенка в пьесе «Спасенные». В одном из интервью она призналась: «когда я читала “Спасенные”, я была шокирована забиванием ребенка камнями. Но затем я подумала, что нет ничего такого, что было бы нельзя показать на сцене. Если вы говорите, что не можете представить что-то, это означает, что вы не можете говорить об этом, вы отрицаете существование этого, а это чрезвычайно невежественно» [Bayley], поэтому демонстрация на сцене насилия становится для С. Кейн вполне логичным способом разговора о жестокости.

В 2000-х гг. художественные эксперименты «in-yer-face» постепенно перестали появляться, оставшись эстетической приметой тревожных 1990-х, и, как заметил М. Равенхилл, «все вернулось на круги своя — стали все чаще появляться пьесы, в которых мир представлялся обыкновенным, разумным, постижимым, вполне приятным местом для существования» (цит. по: [Асланян]). Вместе с тем, несмотря на повышение уровня комфорта жизни, значительные социальные трансформации (глобализация, компьютеризация, развитие капиталистических

отношений, утверждение принципов массового потребления) спровоцировали появление новых проблем, которые наиболее остро ощутило на себе подрастающее поколение, едва ступившее на путь поисков социальной, культурной и гендерной идентичности.

«Граждановедение» (“Citizenship”, 2006) Марка Равенхилла (Ravenhill, Mark 1966) — одна из наиболее репрезентативных британских «жестоких» пьес начала XXI в., в которой прослеживается эволюция «театра жестокости». Юные герои пьесы изучают в школе граждановедение, однако взросление и самоопределение не сопрягается у подростков с освоением школьного курса, а напротив, вступает в противоречие с ним. М. Равенхилл изображает широкий спектр подростковых проблем, но эти проблемы — лишь внешние проявления глубинного внутреннего конфликта, переживаемого персонажами пьесы. Особое внимание уделено мучительным попыткам детей приобщиться к стандартам гражданского общества. Эми склонна к суицидальному поведению, мучается от заниженной самооценки, одиночества и нехватки любви, Том испытывает трудности в определении своих романтических предпочтений и страдает от насмешек одноклассников. Обостряет ситуацию и то, что героями их несоответствие социальным стандартам переживается крайне болезненно и, пытаясь разрешить противоречия, дети совершают радикальные поступки.

«Amy. I’m supposed to write out a hundred times “I’m surrounded by love”.

Tom. Why?

Amy. Cos I cut myself again last night» [Ravenhill, p. 32].

Примечательна в этом отношении сцена с куклой, которая разворачивается на уроке, где школьникам поручается тренировать навык материнства. Задание вызывает у разных героев противоречивые ощущения: Том, вместо того чтобы учиться уходу за детьми, подбрасывает куклу, и она снова и снова ударяется об пол, а регулярность бросков игрушки вызывает в памяти сцены забрасывания ребенка камнями в «Спасенных» Э. Бонда. Повторения «бондовского» надругательства над героем-ребенком вновь справедливо ожидать в финале пьесы, когда Том встречает Эми, в коляске у которой уже лежит их новорожденная дочь, однако, в отличие от Пэм из «Спасенных»,

Эми не подпускает молодого отца к младенцу. При этом и сцена с падающей куклой, и сцена с коляской встраиваются в образный ряд и контекст эпизодов грубого обращения с детьми, имевших место в британской драме предыдущих десятилетий.

В разговоре о жестокости, которую испытали на себе дети, М. Равенхилл избегает шокирующих сцен насилия. Жестокость в пьесе «Граждановедение» представлена как черта повседневных бытовых отношений и переведена в плоскость коммуникации. В качестве вариации на тему жестокости может быть рассмотрена и социальная депривация героев-детей: взрослые в пьесе фигурируют лишь в виде внесценических действующих лиц, а единственный зрелый персонаж (учитель граждановедения) не заинтересован в продуктивной коммуникации с учениками и всячески ее прерывает, дети полностью выключены из «мира взрослых».

Концепция «театра жестокости» на протяжении второй половины XX — начала XXI в. эволюционировала, имея под собой теоретическую платформу «театра жестокости» А. Арто. Э. Бондом, ключевой фигурой «второй волны», жестокость понималась как элемент социальных отношений и представляла на сцене в обликах физического насилия. Оформившийся в 90-е гг. XX в. британский театр «вам-в-лицо» унаследовал от «театра жестокости» особый способ коммуникации с публикой — тактику шока, выведения реципиента из эмоционального равновесия с помощью изображения неприятных и травмирующих душу сцен. В это время степень демонстрируемой на сцене и прописанной в тексте драматического произведения жестокости достигает своего пика в творчестве С. Кейн. В первой декаде XXI в. представления о жестокости у британских драматургов вновь меняются и жестокость изображается лидером нового британского «театра жестокости» М. Равенхиллом как вербальная грубость и эмоциональное давление героев друг на друга. Герои в британских пьесах XXI в. испытывают на себе совершенно новый «вид» жестокости — это и демонстративное равнодушие, и пассивная агрессия героев по отношению друг к другу, что иной раз невыносимее для них, нежели физическая грубость, свойственная отношениям героев британских пьес 60–90-х гг. XX в.

Список литературы

Арто А. Театр и его двойник : Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. 443 с.

Асланян А. Марк Равенхилл: Британский театр похож на советское сельское хозяйство // Культурный дневник. 2010. 12 авг. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/2125820.html> (дата обращения: 01.12.2018).

Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2005. 391 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М. : Новое лит. обозрение, 2012. 376 с.

Bayley C. A Very Angry Young Woman // Independent. 1995. 23 January. [Electronic resource]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> (accessed: 01.12.2018).

Bond E. Author's Note «On Violence» // Plays 1. London : Bloomsbury Methuen Drama (Contemporary Dramatists), 2008. P. 9–17.

Buchler L. A. In-Yer-Face: The Shocking Sarah Kane : dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Drama and Performance studies in the School of Literature Studies, Media and Creative Arts. Pietermaritzburg, 2008. 108 p.

Costa M. Edward Bond's Saved: "We didn't Set out to Shock" // The Guardian. 2011. 9 October. [Electronic resource]. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast> (accessed: 01.12.2018).

Kane S. Blasted // Complete plays. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P. 1–62.

Klupková P. "[I]f it Makes No Sense Then You Understand it Perfectly" : Exploring Ideas of Fundamental Freedoms in the Theatrical Legacy of Sarah Kane : dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver : The University of British Columbia, 2012. 75 p.

Ravenhill M. Citizenship // Plays for Young People. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. 1–59.

Satkunananthan A. H. The Baby's Not for Burning: The Abject in Sarah Kane's Blasted and Helen Oyeyemi's Juniper's Whitening // The Southeast Asian Journal of English Language Studies. 2015. Vol. 21 (2). P. 17–29.

Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London : Faber and Faber, 2000. 256 p.